

ПОЕТИКА Й ФІЛОСОФІЯ ШЕКСПІРІВСЬКОГО ТЕКСТУ В ХУДОЖНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті подано спробу в компаративістичній площині осмислити рецепцію В. Шекспіра в перекладах та літературно-критичних студіях Ігоря Костецького. Автор пробує з'ясувати природу перекладацького методу та окреслити філософсько-художню концепцію поглядів Костецького на ренесансну літературу та творчість В. Шекспіра.

Ключові слова: рецепція, В. Шекспір, Ігор Костецький, егоцентричний переклад, авангард.

В статті представлена попытка в компаративістичній площині осмислити рецепцію В. Шекспіра в перекладах та літературно-критичних студіях Ігоря Костецького. Автор пробує вияснити природу перекладацького методу та окреслити філософсько-художественну концепцію поглядів Костецького на ренесансну літературу та творчість В. Шекспіра.

Ключевые слова: рецепция, В. Шекспир, Игорь Костецкий, эгоцентричный перевод, авангард.

The paper describes an attempt to understand the reception in comparativistic plane of Shakespeare in translation and literary-critical studies of Igor Kostetskiy. The author tries to clarify the nature of translation method and define the concept of philosophical and artistic Kostetskiy's views on Renaissance literature and Shakespeare works.

Keywords: reception, William Shakespeare, Igor Kostetski, self-centered translation, avant-garde.

Проблема рецепції національною художньою системою творів світової літератури пов'язана не лише з розширенням парадигм художності літератури-реципієнта. Важливо враховувати, в який спосіб відбувається рецепція, в якій формі тексти інших культур потрапляють у новий художньо-національний простір. З другого боку, потрібно брати до уваги особливості культурно-історичної свідомості того періоду, в якому відбувається рецепція.

В цій студії ми прагнемо дослідити рецепцію творів В. Шекспіра в українській літературі на матеріалах перекладів, літературно-критичних і публіцистичних статей Ігоря Костецького (Ігоря В'ячеславовича Мерзлякова; 1913-1983), тож спробуємо передовсім звернутися до визначення домінант «художнього мислення» доби. Важливо зауважити, що в поглядах на Шекспіра, які ми маємо в Костецького, наявні тенденції дорадянського розуміння Шекспіра, тобто ще не заангажованого порадянськи¹, але, безперечно, «заангажованого» відповідно до зовсім інших завдань розбудови національної свідомості. Відповідь на це питання про форми «ангажементу» ми і спробуємо запропонувати в цій статті, використовуючи культурно-історичний, компаративістський, герменевтичний та структурний методи.

Поки що в українському літературознавстві немає монографій щодо рецепції Шекспіра чи інших велетів світової літератури на початку ХХ сторіччя, зокрема ж у колі представників МУРу. Можна лише говорити про працю літературознавця Марка Роберта Стеха, який протягом кількох останніх років на сторінках журналу «Кур'єр Кривбасу»² запропонував повернутися до рецепції Шекспіра в Ігоря Костецького. Проте йдеться передовсім про передрук наразі вже важко доступних літературознавчих, публіцистичних творів, які прагнуть систематично осмислити феномен англійського письменника, і безпосередніх перекладів Костецького з Шекспіра. Наразі ж ми, ґрунтуючись на ново актуалізованих в українському гуманітарному дискурсі творах Костецького, спробуємо подати основні домінанти рецепції

¹ Важливо зазначити, що у своїх літературознавчих пошуках Ігор Костецький передовсім орієнтується на західні джерела. Це помітне і в публікаціях про Шекспіра, і в інших студіях, скажімо, у ґрунтовній праці *Вибраний Стефан Герге* по українському та іншими, передусім слов'янськими мовами. Видали Ігор Костецький, Олег Зуєвський: У 2 т. — Штутгарт: На горі, 1971. Таким чином, можна з упевненістю говорити про відмінність шекспірознавчого дискурсу, який у 40-і—60-і рр. формувався в УРСР і дискурсу Ігоря Костецького.

² Це, зокрема, такі студії: *Костецький Ігор*. «Презнаменита й прежалісна трагедія Ромео та Джульєтти» // Кур'єр Кривбасу. — Кривий Ріг. — № 220–221. — березень–квітень 2008. — С. 236–244; *Вільям Шекспір*. Сонети 16, 107 та 130 в перекладі Ігоря Костецького з примітками // Кур'єрі Кривбасу. — Кривий Ріг. — №. 226–227. — вересень–жовтень 2008. — С. 127–161). *Передмови до перекладів Шекспіра: Костецький Ігор*. «Від видавництва», у виданні: «Вільям Шекспір. Король Лір» // Кур'єр Кривбасу. — №. 220–221. — березень–квітень 2008. — С. 245–250; «Трагедія Макбета» // Кур'єр Кривбасу. — №. 222–223. — травень–червень 2008. — С. 180–222; «Король Генрі IV» // Кур'єр Кривбасу. — №. 224–225. — липень–серпень 2008. — С. 159–196). *Україномовні есеї в контексті рецепції В. Шекспіра: Костецький Ігор*. «Душа сторіччя. До 400-ї річниці з дня народження Шекспіра» // Кур'єр Кривбасу. — Кривий Ріг. — №. 220–221. — березень–квітень 2008. — С. 205–236.

Шекспіра, даючи відповіді на те, чому Шекспір став одним із претекстів у творчій лабораторії українського письменника; якими постають основні вектори рецепції; в чому полягає специфіка сприйняття Шекспіра в Ігоря Костецького; в який спосіб ця рецепція і потрактування Шекспіра відрізнятимуться від радянського шекспірознавчого дискурсу.

Треба, мабуть, зауважити, що Шекспір є «простором для діалогу» з Ігорем Костецьким не лише в часи МУРу, а й у пізніші часи, аж до самої смерті українського письменника 1983 року в Штутгарті (Німеччина). Це засвідчено появою численних шекспірознавчих розвідок і безпосередніх перекладів Шекспіра в 60-і рр.

Ігор Костецький, якого ми вважаємо одним із модерних відкривачів Шекспіра в українській літературі пер. пол. ХХ сторіччя, вбачає в Шекспірові реалізацію певних масок, у сукупності мовленнєвих дискурсів яких можна зрозуміти і модель автора: «На цій zasadі мову кожного персонажу в нас трактовано як приналежну до комплексу певної театральної маски з її неповторними функціями. За великим законом *commedia dell'arte*, що йому Шекспір так вірно корився, кожна маска говорить власним діалектом понад часом і конкретним побутом: наш бароковий вірш з його довільною кількістю складів та особливим ритмом, багатства народницького словника — й аж до «блатних» виразів одеської золотої молоді. Філологічна чи хронологічна логіка тут, звичайно, ні при чому. Але діє залізна логіка театральної вистави» [8, 243]. Персонажі Шекспіра втілюють особливий різновид психологічної моделі.

В одному місці Костецький цитує Панаса Саксаганського в контексті осмислення Шекспіра: «Головна риса Яго <...> — зловний песимізм відносно людей, одцування великих моральних розумінь, вічна насмішка над усім і безумовний егоїзм, це, так сказати, зверхчоловік» [7, 265]. Герої Шекспіра для Ігоря Костецького — це також певні ідеї, еманції людської ідентичності, які й досі залишаються непрочитаними. Часом погляди Ігоря Костецького на Шекспіра та його персонажів видаються наближеними до трактування, яке пропонує у праці «Акцентуйовані особистості» німецький психіатр, до речі, сучасник Костецького, Карл Леонгард. Скажімо, про Гамлета німецький дослідник зазначає: «Поведінку Гамлета також можна спробувати пояснити, виходячи зі структури його особистості. В особі Гамлета перед нами особистість безумовно інтровертна. Він навіть друзям досить неохоче відкриває свій внутрішній світ. Цією рисою визначається лінія його поведінки, його постійні коливання: з одного боку, намір помститися за батька, з іншого, його небажання зробити конкретні кроки в цьому напрямі. Про етичні міркування Гамлета навряд чи можна говорити, якщо вже він, не замислюючись, віддає в руки ката Розенкранца і Гюльденстерна. Впадає в око схильність принца данського постійно вдаватися до роздумів. Найяскравіше це явлено у відомому монолозі Гамлета з 3-го акту, який починається словами: “Бути чи не бути...”» [5, 146].

Отже, персонажів Шекспіра пов'язано з глибинними психологічними структурами. Витворена в такий спосіб художня реальність набуває особливої «повноти» зображення людської сутності на тлі соціально-історичних трансформацій.

І у власній творчості, і на рівні перекладацького методу (який, поділяючи думку Л. Грицик, можна назвати «егоцентричним», натомість Л. Коломієць узагалі вважає за доцільне зарахувати цей тип «перекраду» радше до постмодерного обігравання Шекспіра) Ігор Костецький перебував під значним впливом символістської літературної традиції (зокрема англійського та російського інваріантів). У такому разі можна говорити про те, що семантика шекспірівського тексту для нього поставала як *перспективна парадигма української культури*. Шекспір у разі залучення до української літератури може стати плідним поштовхом до оновлення всієї художньої мови. Зрештою, семіотика шекспірівського тексту змушує навіть на рівні перекладу вдаватися до тих засобів художнього увиразнення, які сприяють розвитку української художньої мови.

«Програмне помножування «формальних труднощів» та плекання різноманітності стилістичних засобів і «кутів зору» (Костецький пропонував письменникам МУРу позитивний приклад Карела Чапека, бо, мовляв, кожний твір цього письменника «написаний в іншому стилі») були віддзеркаленням фундаментального прагнення постійно оновлювати-оживляти матеріал конкретного літературного твору (оце — «вирвати предмет з його звичного ряду й поставити в інакші зв'язки: так формулюється по-модерному засіб усякої мистецької дії»¹⁴), а також досягнути (крізь відмову від «дослівності» й однозначності, крізь інтертекстуальність та асоціативний розвиток мотивів тощо) «багатопланового виразу» й комплексного бачення даного мистецького явища. (Відлунням цих формальних принципів в сфері «ідей» може служити, приміром, твердження польського поета й критика Єжи Немойовського про зосередженість Костецького на видобуванні контрастів між песимістичним та оптимістичним сприйняттями реальності у різноманітних видах таких підходів», причому Немойовський пов'язує це з фактом, що, мовляв, Костецький — «рішучий прихильник романтичного бачення дійсності, тобто світогляду, що був для нього передумовою творчого партнерства людини з Богом») [2, 166].

Можна зауважити, що в цьому аспекті ми входимо в поле дискусій, що розгортаються навколо осмислення творчого спадку Костецького в сучасному літературознавстві. Треба одразу сказати, що

Костецький прийшов в історію української літератури досить пізно, чимало його статей і досі важкодоступні, а деякі (зокрема, німецькомовні) взагалі зберігаються лише в архівах центральних бібліотек Німеччини. В самій Україні дослідників творчості Костецького можна назвати приблизно з десяток (як і всього МУРу). З одного боку, в літературознавстві ми маємо думку, яку озвучила С. Павличко, про те, що Ігор Костецький — передовсім представник «нігілістичного модернізму». Ця теза полягає в тому, що митець прагне досягти «зламу мови, а через мову — традиційної культури» [6, 306]. Отже, естетика Костецького — цілком *нігілістична*, спрямована на виламування з традиційного культурного коду і утвердження нової естетики. В такому разі митець постає близьким до авангардистської парадигми творчості, оскільки авангард постає на зламі епох, розриві культурно-історичних традицій. Отже, Костецький — митець, який передовсім не творить, але прагне піддати критиці створене, здійснити функцію реконструкції історичного розвитку літератури. Нігілізм указує на те, що митцю не йдеться про вкоріненість у якісь ідеологічні матриці (передовсім у питання націософські, які мали свою актуальність в 30–40-і рр. ХХ ст.).

З другого боку, художня творчість Костецького виходить за межі «поетики нігілізму» й навіть авангардного письма. Безперечно, ми поділяємо думку С. Павличко, що в творчості Костецького можна знайти чимало прикладів «виламування з традиції», себто маємо авангардні тенденції. Проте важко погодитись із тезою, що Костецький «не спромігся змінити мову культури та її центральний дискурс», і його експерименти «залишилися на маргінесі» [6, 341]. Цю тезу певною мірою розвиває Л. Коломієць у своїх розвідках про переклади Костецького, мотивуючи свою позицію тим, що переклади Костецького не були сприйняті позитивно, вони не знайшли послідовників, які б утвердили і розробили в літературі перекладацький метод, започаткований митцем. Проте не варто робити подібних висновків, допоки в українській літературі бодай не буде представлена творчість Костецького в усій стильовій та ідейній повноті.

Маргінальна позиція для Костецького не характерна, про що зауважує в передмові до вибраних творів Костецького М.Р. Стех. Дослідник прагне показати, що Костецький творив у значно складнішій художній площині, ніж це може видатись на перший погляд. Насамперед на це вказує бажання витворити літературний простір через актуалізацію міфологічного підґрунтя. Зрештою, ця інтенція Костецького дуже близька до того, з чим ми маємо справу у площині символістської поетики, в якій мистецтво постає мистецтвом *літургійним* і навіть *теургічним*. «...демонтуючи ідеал Атен, модерне мистецтво зближує між собою прагнення людей усіх кольорів. Конструюється ідеал вселюдський...» [2, 382]. Костецький також говорить про те, що його концепція мистецтва — це концепція певного кола митців, які прагнуть оновити літературну традицію. Костецький, безперечно, у перекладацькому методі протистоїть М. Старицькому та П. Кулішеві, проте не можна говорити лише про опозиційність Костецького. Як показує Марко Роберт Стех, Костецький — поет не просто *абсурдистської* поетики, а поетики експресіоністської, яка вбирає в себе ситуації абсурду. З цього в Костецького маємо місток уже в простір екзистенціалізму. Натомість «чистий абсурдизм» для Костецького так само порожній, як і романтизм. «...в Костецького, як і в експресіоністів, Манна чи Джойса, суть полягала в трансформації нижчого людського «мате-ріялу» (чи, радше, такого, що здавався б нижчим із погляду героїв ніцшеанського типу: на зразок Беднарського в «Дійстві» (невже Бандери?), «останньої великої людини», а проте, мовляв, «що з його розуму, коли всі дурні!»), «трансмутації» людської *prima materia*, яку знаходять на «смітнику» і якою, на початку «Дійства», є нудний, рано постарілий поштовий урядник Максимус...» [2, 300].

Важливо звернути увагу ще на один аспект: у своїй творчості Костецький порушує таке питання, як постання людини проти фатуму. Письменник не погоджується, що лише перше ім'я, яке дано людині, визначає її всю подальшу долю. Людина сама здатна обирати ім'я і творити себе, змагаючись із часом. З одного боку, ці тези наближають нас до площини екзистенціалізму, з другого, не можна не помітити, що ця тема знаходить своє відображення у творчості Шекспіра («Гамлет», «Король Лір», «Буря» тощо). Гамлет не може змиритися з тим, як розгортається його життя. Постання проти визначеності, історичної детермінації, змагання з часом — це теми, які знаходять своє позначення в ренесансній добі (зокрема, у філософських текстах М. Макіавеллі, Л. Валла, П. дела Мірандоли та ін.). Герої Костецького змагаються з часом задля утвердження нового життя, нової людини (вплив ніцшеанства).

На початку цього статті ми заторкнули питання про «ідеологічність» Костецького, власне, про його незаангажованість у національні питання. Все ж таки, на нашу думку, «нігілізм» цього автора проявляється не настільки потужно, щоб це унеможливило питання про форми позаестетичного ангажементу митця. Передовсім тому, що Костецький свідомо обирає для себе українську мову та українську культуру (хоча від народження виховувався в російськомовній родині). Під час навчання в Ленінграді, Москві, а потім під час роботи в уральському театрі Костецький свідомо обирає для себе українську культуру, про що зазначає у своїх листах до Олександра Довженка. «З українською нацією я зв'язав себе зовсім не дурно. Наші долі мають дуже багато спільного — її і моя. І вона, і я, ми могли стати чим завгодно, не десь у стихійній шумеро-вавилонській мряковині, а таки на очах сучасного людства. Щодо мене особисто, то я міг з успіхом стати росіянином і поляком, навіть жидом. Для кожної

з цих сфер у мене були духові дані. Я став українцем. Я став українцем не тому, що люблю українців. Радше я їх не люблю... Та від того не менш я став таки українцем. Народити Україну як реальне, земне тіло, створити ваговиту планету української духовної і політичної державності — це значить довести можливість неможливого. Єдина приваба, яка в земному існуванні людини може мати вище виправдання. Інші можливості не приваблюють мене...» [2, 90].

Костецький сам прагне дошукатися власного історичного коріння: «Костецькі — дуже старий волинський рід... Я справді до нього належу, з матиного боку. Але якби навіть і не належав — я завжди б з радістю носив це прізвище. Це *був на правду* щасливий збіг: "Ігор Костецький" — хресне ймення з мистецьким оздобленням» [2, 90]. Він акцентує у статтях на тому, що вибір української культури — свідомий, що він готовий змагатися з часом задля утвердження України та української ідентичності. «питання «національносте» було для Костецького проблемою повністю аналогічною з питанням особистого «імені» — було справою свідомого вибору, вольового формування зовнішньої і внутрішньої дійсності» [2, 90]. Часом стиль Костецького і літературно-критичних розвідках нагадує стиль поета-романтика. В будь-якому разі «нігілістичний модернізм» можливий лише як одна з масок у письмі Костецького. Зрештою, враховуючи впливи ніцшеанської філософії, російської філософії на Костецького, важко погодитися з тим, що його творчість не містить у собі телеологічності, вкоріненої у площині етики й моралі. М.Р. Стех наголошує на тому, що художній світ Костецького — це пошуки зв'язку між людиною і Богом і творення Людини з людини. Певною мірою, можна навіть говорити про частково актуалізовану концепцію боголюдства (В. Соловйова), що знаходить свій вияв у Костецького.

«Погляди Костецького на мистецтво взагалі і свою творчість зокрема розвивалися в кількох еволюційних стадіях, набираючи відмінного забарвлення в різних періодах життя і творчого розвитку. Але його розуміння елементарної природи творчого процесу (а через нього — основної мети людського існування) залишилося, по суті, незмінним. У 1944 р. в статті «Що таке романтизм» він висловив суть цієї ідеї словами: «Романтизм — це постійне прагнення одиниці вплинути на загальний хід подій, це вплітання маленької людської волі у величезний вінок Божої волі, що є дією творення світу» — й упродовж життя, уточнюючи й розвиваючи окремі аспекти цієї концепції, він не змінив її основного постулату: що повноцінне життя людини можливе лиш у творчій співучасті-партнерстві в божественному процесі формування всесвіту...» [2, 14].

На думку дослідників, можна навіть говорити про те, що у творчості Костецького відображено такі теми, як тема вічного переродження (матерії, людини), пошуки власного імені та розгортання символічного значення імені в життєтексті, мотив перетворення [2, 36], пошуки першоматерії, тема *апокатастасису й Воскресіння*. М. Стех говорить про алхімічні витоки поетики Костецького (що, безумовно, зближує його з Т. Осьмачкою, якого Шерех називав «алхімічним поетом»). «Алхімічний» принцип перетворення (сублімації) «нижчих субстанцій» заради їх одухотворення (збудження внутрішнього божества) — наріжний камінь творчої програми Костецького (маркування наше. — *Д.Д.*)» [2, 36]. Сам митець писав: «Я хочу розрити найтаємніше коріння героїчного, я хочу бачити самий процес перетворення Jedermann'a, щоденної людської істотки на звитязця, на морального переможця» [2, 36].

Все це вказує на те, що модерністський простір Костецького вбирає в себе елементи символістської поетики. Зрештою, можна говорити і про те, що в МУРі утверджувався концепт «великої літератури», який був пов'язаний із утвердження особливого *реалізму* («понад собою» [2, 301]), а також із експресіоністською матрицею у творчості самого митця. Експресіонізм був однією з моделей «доторкнутися» до створення надреальності, до утвердження духу в мистецтві (не випадковою в цьому плані є увага Костецького до С. Георга, Е. Павнда та, безперечно, В. Шекспіра. «Захоплення мітотворчістю Джойса, Павнда, Еліота не лише органічно вклалося в програмний «модернізм» Костецького (від згаданого вище комплементарного заперечення природи, протиставлення «мистецької форми безформності оточення» вимоги, щоб «мистецтво було зразком для життя, а не навпаки», до естетичних шукань, бо, мовляв, «понаднаціональне у своїй засаді, модерне мистецтво поширює границі загальнолюдського естетичного ідеалу. Синтезуються поодинокі ідеали чорних, жовтих та червоношкірих народів...» тощо), а й відповідало «революційному» світоглядові, базованому на засаді постійного осмислення-оновлення стилю й форми (себто змісту) думки і творчої дії. У найбезпосереднішому, либонь, сенсі Костецький-мітотворець був спадкоємцем ультраіндивідуалістичного (бо побудованого на принципі гранично суб'єктивних пережиттів і форм вираження) руху німецьких експресіоністів, чие мистецтво — з огляду на програмний суб'єктивізм — було особливо схильним до творчого (індивідуального) мітотворення» [2, 298]. Костецький подає таке визначення міфу: «Міт — це об'єктивізація явища. Міт — це взаємнення Я з Ти, злиття Я з Ти... Міт — технічно — це наступний по парадії шабель осягнення явища... взаємозбагнення... З поступовим прояснюванням автоматично утворюваних мітів, корегуванням їх через новий момент мистецтва простує до найвищої своєї мети: до служіння міфологічно-релігійній свідомості людства...» [2, 298].

Варто звернути увагу на ще одне ім'я, важливе для розуміння творчого методу Костецького. Це — Григорій Сковорода, мандрівний філософ, який, на думку Костецького, втілює концепт

«людинолюбства» і толерантності, водночас, реалізувавши модель багатогранності, полівекторності культурного розвитку. «...слід бачити заперечення Костецьким таких «стовпів» української культури, як Тарас Шевченко (у чийй «творчості... українське життя звужується до одної-єдиної теми») або ж Іван Франко (який, хоча його «робота воістину неозора»³⁴, «як явище стилю... не існує»). Принцип, по суті, добровільного самообмеження Костецький добачав уже в самій українській мові, побудованій не на сковородинській моделі, а на традиції «котляревщини», яка «стала за головну внутрішню перешкоду в розвитку українців як нації», чи, радше, в панівному цієї мови дискурсі й парадоксальному ставленні «українолюбців до своєї фахової мови», яке заперечувало природне прагнення мови до всеосяжності...» [2, 302].

Важливо в такому разі звернутися до тези Юрія Шереха про особливий різновид «реалізму» як ідеальної моделі повноти вираження літературного твору. Шерех зазначає: «Мистецтво не тільки гра, але мистецтво, звичайно, і гра. І коли щось стає нам занадто звичним, ми хочемо ускладнення. Новаторство з'являється насамперед як законне, нормальне ускладнення. Але є також друга причина, чому з'являється новаторство в мистецтві. Ця друга причина — це бажання реалізму» [10, 284]. Пояснення цієї тези Шерех пропонує таке: «Слова так само, як фарби в малярстві, так само, як будь-який матеріал у будь-якому мистецтві, ніколи не можуть відбити повноти життя. Літературний твір ніколи не віддзеркалює повноти життя. В цьому, може, його найбільший інтерес. Але в кожному мистецтві є туга за тим, щоби цю повноту життя відбити. І саме з цієї туги виникає конечність шукати нових засобів, тих, що їх не було» [10, 284]. Певною мірою симптоматично, що це висловлене міркування досить близьке до символістської концепції розвитку художньої системи. Прагнення до повноти (особливого психологічного реалізму) пов'язане у символістів зі зверненням до давніх текстів (фольклору, житій, переказів, античних міфів, драм середньовіччя, Ренесансу й Бароко).

Таким чином, рецепція Шекспіра могла слугувати і формою відтворення повноти буття в літературі, оскільки це давало можливість приміряти на себе «маски попередніх життів», реалізувати нові форми художності, побудовані на залученні попереднього досвіду, який спричинятиметься до нової естетичної повноти.

Костецький звертає увагу на зображення історії в Шекспіра¹, причому історія постає безперечно як трагедійна подія. «...в "Юлії Цезарі" історія звучить уже як людська трагедія понад часами й просторами» [3, 222]. Безумовно, історія в Шекспіра поставала предметом багатьох європейських студій² про Шекспіра, що, зрештою, і природно. Проте в українській рецепції, і це зазначав іще І. Франко, Вільям Шекспір є близьким саме на основі спільності історії як трагедії — в англійській культурі ренесансного часу і в XIX ст. для України. Безперечно, шекспірівське осмислення історії буде мати потужніший вияв у творчості Тодося Осьмачки.

Ігор Костецький прагне показати Шекспіра не як канонічного творця, як майстра усталених форм. Навпаки, радше йдеться про те, щоб подати Шекспіра без хрестоматійного ареолу великого драматурга і поета кохання. Костецький наполягає на тому, що Шекспір — експериментатор, шукач форми, він не є досконалим віршотворцем, як прийнято вважати, він не є недосяжною статуєю.

Шекспір різко протиставляє своє мистецтво Сідні і Спенсеру [9, 5], він «скавав у гречку то в бік банального римування, то в сторону неприборканого образотворення, яке перестрибувало (або навпаки: недострибувало) через задалегідь усталену гармонію ступінок, часом ламало ці ступінки, часом навіть просто відкидало їх» [9, 5]. Костецький показує, що в Шекспіра є сонети з порушенням традиційної метрики (№145), з порушенням традиційної строфіки (№99), «безхвостий сонет» (№126). Здається, що Костецький навіть часом «заангажований» у те, щоб показати Шекспіра без прикрас, Шекспіра як звичайного автора своєї епохи. Проте це не зовсім так. Відчувається, що за кожним подібним критичним висловлюванням Костецького проглядає розроблена філософія: Шекспіра не повинен бути захмарним ідолом, лише в екстраполяції Шекспіра в художній моделі нашого часу ми можемо «відчувати» справжнього Шекспіра. Найважливіше, що потрібно зробити, — не схилитися перед Шекспіром, а вивчати його, не обожнювати, а критикувати, але в такий спосіб ми «приймаємо» Шекспіра у свою художню систему. Нам ніколи не досягти Шекспіра, позаяк між XVI і XX ст. величезна культурно-історична прірва. Натомість Костецький підходить до Шекспіра як театральний режисер, який прагне оновити Шекспіра, зробити його досяжним до нашого часу. А це стане можливим лише тоді, коли зникне культове преклоніння й обожнювання. Щоб розширити систему «масок» і межі художності, потрібно залучити Шекспірову психологію в наш час. Проте Костецький також показує, що шекспірівське

¹ Зокрема говорячи про історизм Шекспіра в рецепції Івана Франка, Костецький іде за такою працею: *Старчук О.* Іван Франко як шекспірознавець. У виданні: І. Франко й Франкіяна на Заході. Українська вільна академія наук. Збірник заходознавства, IV (2). Видано засобами Фондації ім. Шевченка. — Вінніпег, Канада, 1957. — С. 109.

² Скажімо, серед визначальних шекспірознавчих студій 40-х років можна згадати праці Ю.М.В. Тейяра : «Слизаветинська картина світу» (1943 р.) та «Історичні п'єси Шекспіра» (1944 р.)

художнє слово — це не відточений інструмент майстра. «Писані в різний час, ... вірші були одного разу згребені в жмут і принесені до видавця...» [9, 5]. Костецький відмовляє в романтичному погляді на Шекспіра: «Надлюдиною зробила Шекспіра псевдоромантична тенденція раннього Гете плюс доведена до гістерії сенсаційність розшуків навколо «шекспірівської таємниці». Шекспірові слабини, недотягнення, недоладності, суперечності лежать відкритими й наявними, і тільки той, хто не відмовляється їх добачати, має право твердити, що він справді любить Шекспіра» [8, 239]. Рецепція Костецького часом агресивна, але це відповідає модерністському прочитанні класики. Шекспір більше нібито не є поетом великого духу.

Хоча дозволимо собі припустити ще одну тезу: Шекспір у такому прочитанні стає поетом «фольклорного слова», а з ренесансної доби знімається шлейф доби, яка була вкорінена в соціальні царини життя [1, 23-25]. Шекспір для *експериментатора* Костецького постає *новатором* свого часу, який не подавав уже готові форми слова, навпаки, мистецтво готових художніх форм у англійського автора часом слабке. Але Шекспір є великим, бо він — творець *нових* форм, він експериментатор і шукач нового естетичного досвіду, він використовує фольклорні джерела і в такий спосіб розширює модус свого письма. «Справді, вся неохайність, усяке можливе порушення правил доброго тону, що його Шекспір допускався надзвичайно охоче й з легким серцем...» [9, 6]. Правда, треба зазначити, що більшою мірою «неохайним» Шекспір був у драматичних творах, а в сонетах «неохайність» врівноважувалась «самою істотою первозданного засобу. Істотою — сонета як такого» [9, 6].

Часом у визначенні історичної доби для Шекспіра Костецький роздвоюється у дефініціях. З одного боку, він говорить про належність Шекспіра до Ренесансу, взуваючи на властиву для епохи проблему вільної волі людини, вибору, місця людини у новій моделі світу, що протистоїть середньовічній ієрархічності (проблематика, порушена в трактатах Піко дела Мірандоли, Нікколо Макіавеллі тощо): «Дитина Ренесансу, Шекспір відчував людську істоту як суцільність. Вона була для нього свідомою одиницею з можливостями вільного вибору між добром та злом. Але водночас людина у шекспірівському розумінні правила за живу частку космічного цілого, і свідомість людини була для Шекспіра тим вища, чим ближче людина ставала до усвідомлення космічного закону любови, добра та справедливости» [3, 233].

З другого боку, Костецький прагне осмислити Шекспіра саме у площині барокової культури і поетики: «За стилем мовомислення з Шекспіра було поріддя барокко. З барокового слововідчуття, тисячекратно посиленого його особистим талантом надавати речі виразу за допомогою незвичайного поєднання слів, виросло оте одноразове грандіозне шекспірівське мистецтво, яке живе віками. Широта його охопленого словом світу, багатощаровість, багатозначність словесного виразу, вміння виявляти словом одночасно кілька плянів речі та явища — це і є те, що одних приводить у захват, других настроює протестувати, але і тим, і тим таки не дає спокою» [3, 233-234].

Костецький прагне відтворити ритмічні в суто бароковому значенні поетичні форми, які наявні в сонетах Шекспіра, українською мовою так, щоб переклад вийшов співзвучним із оригіналом: «Ми дозволили собі цей, як нам здається, цілком у шекспірівському дусі експеримент: “з рами спід” є ніби звуковий виворіт “пірамід” (у другому рядку). Слово, римувавшись з своїм “виворотом”, розкриває інтенсивніше й вкладену тут форму думки» [9, 181].

Ось, власне, оригінал і переклад Костецького:

No, Time, thou shalt not boast that I do change! / Thy **pyramids** built up with newer **might** / To me are nothing novel, nothing strange; / They are but dressings of a former **sight** [11, 1719].

Ні, Часе, не гордій з моїх відмін; / В міцних новобудовах **пірамід** / Мені нема новин, нема дивин, / Се лиш видовищ давніх **рами спід** [9, 84].

Можна припустити, що, знаючи про традиційні уявлення про ренесансну культуру як культуру «первинну» (в розумінні Д.С. Лихачова¹), Ігор Костецький вирішує пояснити модель авторської художньої концепції через зарахування Шекспіра до бароко. В будь-якому разі можна зробити висновок, що для Костецького Шекспір — автор нового часу, чия творчість (поетика) і філософія виразно протистоїть середньовічній моделі. З іншого боку, Шекспір на свій час також постає поетом-креатором, поетом-експериментатором, творцем нових художніх форм.

¹ Як відомо, академік Д.С. Лихачов поділяє всі культурно-історичні стилі на «первинні» і «вторинні», вказуючи, проте, що це не означає, що «первинний» стиль є простішим, менш цікавим за «вторинний» стиль. Зокрема про Ренесанс літературознавець зазначає: «Жоден зі стилів не є замкнутим і неповторним, а є самодостатнім стилем. Кожен стиль, формуючись, звертається до попередніх стилів, споріднених йому за своїм характером. Тому первинний стиль Ренесанс звертається до первинного стилю — до античності, інший первинний стиль, класицизм, — до античності і до ренесансу, вторинний стиль бароко тягнеться до готики, романтизм — і до бароко, і до готики». Докл.: *Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII веков : Эпохи и стили.* — Л. : Наука, 1973. Ігор Костецький, здається, не схильний поділяти цієї тези, а тому у своєму визначенні стильової належності Шекспіра використовує і термін «бароковий», а «ренесансний», вказуючи на неоднорідність Шекспіра, на використання форм і прийомів, що будуть властивими і для поетики бароко.

Філософська позиція Шекспіра вписується в парадигму ренесансної культури (передовсім властива Ренесансу *титанічність*), водночас, формально поетика Шекспіра вбирає в себе риси бароко. Стиль Шекспіра — це не «мистецтво готових форм», а постійне змагання з традицією, спроба розширити стилеві і лексико-стилістичні можливості художньої мови. Треба зауважити, що саме поняття «бароко» (або «барокко» в написанні Костецького) не набуло поширення в дорадянській історичній та літературознавчій науці. Скажімо, цей термін жодного разу не вживає М. Грушевський у двох фундаментальних працях із історії та культури доби Бароко: «Історія України-Руси» та «Історія української літератури». Натомість у перших розвідках 40-х рр. про Шекспіра Ігор Костецький послуговується цим терміном. Отже, одночасне вживання до Шекспіра двох понять не є випадковим.

Водночас, Костецький розрізняє Ренесанс та Бароко як окремі епохи.

Такий погляд на Шекспіра в Костецького значною мірою суперечить класичним на той час (час написання статей Костецьким) уявленням про Ренесанс як «добу риторичного стилю» (С. Аверинцев). Також можна припустити, що Костецький був обізнаний із західноєвропейськими й американськими працями про фольклорні первні в поезії Шекспіра¹. Таким чином, він прагне показати «магію» Шекспірової мови, яка ґрунтується на засобах *семантичної експлікації*, *семантичної інновації* та *дисемінації*².

Наведемо кілька прикладів використання паронімічної атракції в «Сонетах» Шекспіра та спосіб відтворення цього прийому в українському перекладі Ігоря Костецького:

8. And the sad augurs mock their own presage (Сонет 107) [11, 1715].

9. І волхв той злий сам глум на себе злив [9, 74].

1. Intend a zealous pilgrimage to thee (Сонет 27) [11, 1695].

2. Рівня до тебе ревних прощ путі [9, 34].

3. To leap large lengths of miles when thou art gone (Сонет 44) [11, 1700].

4. Чому, мов мисль, не мчу в твій слід я миль [9, 43].

Для Костецького важить подати естетичний бік творчості Шекспіра. Проте в цій інтенції він часом виходить на розуміння поезики англійського автора як «поетики фольклорного слова», слова як парадигми значень, як своєрідної емоційної магми. Під фольклорним словом ми розуміємо в цьому разі те, що в це поняття вкладають такі літературознавці, як М. Бобунова, М. Венгранович, В. Топоров, А. Хроленко, П. Червинський. Для *художнього слова* в Шекспіра властиві *багатозначність*, *полісемантичність* художньої мови, що справді властиві більшою мірою для поезики бароко. В Шекспіра «в одні й ті ж чотирнадцять рядків мала б вилитися що разова неповторність. Незмінна схема як мовчазний наказ кожноразового — отже, знов таки в ідеалі: вічного — неотворення» [2, 8].

Наважимося припустити, що рецепція Шекспіра в Ігоря Костецького наближається до тієї форми прочитання поезії, яку ми маємо в представників американської й англійської «нової критики» першої третини—середини ХХ ст., зокрема: Вільям Емпсон («Seven Types of Ambiguity»), Вільям К. Вімсетт і Монро Бердслі («Intentional Fallacy»), Клінс Брукс («Heresy of paraphrase») та ін. Водночас, ця теорія виростає з поглядів Т.С. Еліота, який заперечував можливість перекласти мову поезію звичайною мовою

¹ В сучасному шекспірознавчому дискурсі існує чимала кількість досліджень, які показують, наскільки потужним є «фольклорний код» у творчості Шекспіра. Не маючи змоги звернутися до більшості, все ж таки згадаємо одну з перших у літературознавстві розвідок, що ґрунтовно описує способи залучення фольклорного претексту в Шекспіра, на матеріалі трагедії «Макбет», «Король Лір», комедії «Сон літньої ночі»: *Thiselton Dyer T.F.* Folk-lore of Shakespeare. — London : Griffith & Farran, 1883. — 556 с. Ця праця містить розділи, на кшталт «Witches», «Demonology and Devil Lore», «Natural Phenomena», «Folk Medicine», «Death and Burial» тощо у творах Шекспіра. З-поміж останніх літературознавчих монографій на цю тему варто назвати: *Laroque F.* Shakespeare's festive world : Elizabethan seasonal entertainment and the professional stage / Francois Laroque. — Cambridge : Cambridge University Press, 1993. — 423 с.

² Ці поняття набули чіткого методологічного окреслення в постструктуралістській теорії, проте приклади цих явищ наявні не лише в текстах доби постмодерну, а й у давніх архаїчних індоевропейських текстах, у яких існує розрізнення між мовою сакральною (божественною) і земною. Художній текст існує на межі цих двох мов у архаїчному сприйнятті. Семантична експлікація найчастіше представлена паронімічною атракцією. Паронімічна атракція — явище лексичної семантизації лексичних та морфологічних одиниць, які зіставляються на основі глибокої звукової подібності. У межах паронімічної атракції ступінь звукової подібності визначається за комплексами тотожних голосних і приголосних у складі атрактантів, котрі повторюючись, виконують роль своєрідних *спільних частин*, які називаємо квазі або псевдо морфемами. Докл.: *Дащенко Н. Л.* Паронімічна атракція в українській поезії 60-80 рр. ХХ ст. : Дис... канд. філол. наук : 10.02.01 / НАН України. — К., 1996. — 196 с. Семантичні інновації й дисемінації — авторські неологізми, що ґрунтуються на прочитанні внутрішньої форми слова, розриві традиційного написання слова на кілька компонентів і виведення з цього нових парадигмальних значень; формування нового лексичного значення на основі звукової наближеності до іншого слова тощо.

під час пояснення без втрати змісту. Тобто поезія існує як емоційно-експресивна художня система, яка дається читачеві в акті сприйняття. Натомість будь-яка спроба описати «ідею» поезія завершується поразкою, бо поезія не комунікує «ідеї».

Таким чином, переклади Костецького — це переклади, зроблені з модерністських світоглядно-естетичних позицій. Водночас, автор перекладу вбачає суттєві паралелі й аналогії на стильовому й поетикальному рівнях між художньою мовою, яку використовував Шекспір як «модерніст» свого часу (Ренесансу) і поетикальними особливостями художньої мови ХХ ст. Ми розуміємо, що ця теза потребує ґрунтовного доведення, тому висловлюємо її лише як припущення, що ґрунтується на твердженні, що мова модерністських творів ХХ ст. — це повернення до архаїчних поетикальних традицій, оскільки лише в такий спосіб можна оновити самі первні художньої мови¹. Ця інтенція буде однією з центральних у модерністській моделі письма. Використанні бароко поетикальної також є одним зі шляхів до оновлення художньої мови, який реалізує Ігор Костецький.

Костецький у своїх літературознавчих розвідках прагне представити Шекспіра українському читачеві саме як представника барокової художньо-поетичної традиції. Можливо, в цьому варто вбачати ще один важливий момент: мова Шекспіра, доволі архаїчна, буде мало зрозумілою й малоцікавою сучасному читачеві. Передовсім тому, що в українській культурі функції Ренесансу перебрало на себе Бароко. Безперечно, Ігор Костецький це усвідомлює. Аналізуючи переклади Т. Осьмачки, він обґрунтовує правомірність звернення до «барокових поетичних форм» у перекладі свого колеги, який використовує мовні засоби, що дають можливість перекласти такі художні засоби, як *катахреза*, *хіазма*, прокладаючи шлях до українського літературного бароко й оновлюючи художню мову з позицій модерністської поетики. Водночас, Костецький як перекладач (в «Гамлеті» та сонетах Шекспіра) дотримується іншого методу, порівняно із Т. Осьмачкою.

Важливо також окреслити концептуальні засади в системі художнього мислення Ігоря Костецького, які визначають і особливості рецепції. Передовсім варто говорити про формалістський метод у Костецького, який реалізовано і в перекладах, і в літературознавчих розвідках. Сам він визначає особливість свого творчого методу, як такий, що, «перевдягнений іншою мовою, але взятий у дослівності традиційний образ дістає раптове учуднення (перекладено одне з центральних понять формалістів «остранение»), а тим самим і увиразнення» [9, 137]. Рецепція Шекспіра в Костецького пов'язана із прагненням подати Шекспіра в новій інтерпретації, використовуючи принцип «очуднення». Формаліст В. Шкловський, який увів це поняття в літературознавчий обіг, так його пояснював у статті «Мистецтво як прийом» (1917): «В основі очуднення — прагнення творця зруйнувати автоматизм сприйняття навколишнього світу: дивний, незвичайний погляд є початком початків будь-якої творчості» [4, 380]. Наголошення на цьому центральному для формалістів *прийомі* важливе для Костецького, оскільки, на його думку, сам Шекспір вдавався до «очуднення», працюючи над власними сонетами: «Шекспір допускався увиразнення за допомогою подібного учуднення традиції» [9, 137]. Сонети Шекспіра в такому разі були новим для своєї епохи художнім явленням, яке виникало з «опору» традиції; отже, досвід Шекспіра — це досвід «новатора», а не «архаїста», це, по суті, модерний для свого часу естетичний досвід, який саме в парадигмі *модерності* зближується з модернізмом ХХ ст., в якому також актуалізується принцип «очуднення».

Загалом, сам Костецький зауважує, що *діалог* із Шекспіром може відбувати відповідно до трьох моделей: «“шукати адеквату в засобах цілковито модерної поетики, що називається: переказувати Шекспіра «мовою сучасності»?

- знаходити якість середнє між модерним та традиційним?

- а чи може – вдатися до абсолютної стилізації під українську мову XVI-XVII сторіч?» [9, 11-12].

Зрештою, перекладач обирає для себе другий шлях: шлях балансування на межі традиції та модерністського новаторства. Ця позиція Костецького — «якість середнє між модерним та традиційним» — може пояснити один доволі цікавий момент у рецепції Шекспіра, яку ми маємо в цього письменника і літературознавця. Костецький зазначає, що передає імена деяких персонажів Шекспіра не відповідно до англійської оригінальної вимови, а в наближеному до української орфоепії варіанті: «Анґлізовані в Шекспіра ймення (фріор Лоренс, Пітер) у нас українізовано (брат Лаврін, Петро)» [9, 244]. Таким чином, попри націософський і питома модерністський дискурс, Костецький усе ж таки передає імена персонажів не відповідно до англійської оригінальної вимови, а взуваючи на традицію передачі імен, яка йде від П. Куліша. Хоча в основному рецепція Шекспіра в Костецького існує в *post*-Кулішевій площині. Таким чином, відбувається наближення оригінального твору до української культури. Отже, можна стверджувати про те, що Ігор Костецький, прагнучи подати новий переклад і нове осмислення Шекспіра як «модерного» для свого часу письменника, використовує і здобутки фольклорної та народнопісенної традиції, яку ми маємо в перекладах С. Гребінки, П. Куліша.

¹ Це оновлення буде наявне і в польській, і в російській, і в англійській літературах. Докл.: *Lodge, David. Consciousness & the Novel.* — London : Penguin Books, 2003. — P.16.

Рецепція Шекспіра в Костецького постає «антиканонічною», порівняно з рецепцією Шекспіра в дорадянській та підрадянській Україні. Його переклади видаються «обважнелими», хоча сам перекладач переконаний, що його переклади найкращі порівняно з усіма іншими, оскільки вони відтворюють «новаторство» Шекспіра. Сам Костецький вважав себе новатором доби Модернізму, а Шекспіра — новатором Ренесансу. Він вступає в приховану полеміку з таким перекладачем Шекспіра, як П. Куліш, переклади якого видаються Костецькому занадто неточними, «романтичними» і сентиментальними. Зрештою, Куліш працював не з оригіналами, а з німецькими перекладами Шекспіра, які підготував Август Вільгельм Шлегель і в яких, відповідно, було представлено романтичний світогляд. Ця сама «романтичність» прочитувалась і перекладах Куліша, проти якої виступав Ігор Костецький. Зрештою, в цій «полеміці» можна приховану дискусію представників модернізму з представниками домодерної (сентиментальної, романтичної) української літератури. Нагадаємо доволі містку цитату Яра Славутича щодо перекладацької манери Костецького, що це «слівництво занадто знижене, приземне, майже бурлескне» (Я. Славутич). Костецький погоджується з тим, що Шекспіра в українській рецепції доцільно представляти як представника барокової поетики, проте у власних перекладах він використовує художні форми низового бароко, поетику бурлеску, пародію тощо, аби *зламати* в читача наслідки попередньої (домодерної) рецепції Шекспіра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер М.Л., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С.222-265.
2. *Костецький Ігор*. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. — К.: Критика, 2005. — 528 с.
3. *Костецький Ігор*. Душа сторіччя. До 400-ї річниці з дня народження Шекспіра // Сучасність (Мюнхен). — ч. 7 (43). — 1964. — С. 34–63.
4. *Лексикон* загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 637 с.
5. *Леонгард К.* Акцентуированные личности. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. — 311 с.
6. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: «Основи», 1997. — 360 с.
7. *Тобілевич Б.* Панас Карпович Саксаганський. 1859-1940. Життя і творчість. — Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — 325 с.
8. *Шекспір В.* Ромео та Джульєтта. Переклад і вступна стаття Ігоря Костецького. // Кур'єр Кривбасу. — Кривий Ріг. — № 220–221. — березень–квітень 2008. — С. 236–244.
9. *Шекспір В.* Сонети. З англійської переклав Ігор Костецький. — Мюнхен: «На горі», 1958. — 254 с.
10. *Шерех Юрій.* Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Харків: Фоліо, 1998. — Т.2. — 367 с.
11. *Shakespeare W.* The Complete Works of Shakespeare. — Waltham, Massachusetts-Toronto, 1971. — 1743 p.

Оксана НОВОСТАВСЬКА

ЗАПОЗИЧЕННЯ ЯК СПОСІБ НОМІНАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКИХ ПОНЯТЬ У НАУКОВИХ ТЕКСТАХ ІВАНА ФРАНКА

Статтю присвячено лексичним запозиченням у філософській терміносистемі Івана Франка. З'ясовано основні джерела її генетичної неоднорідності.

Ключові слова: філософський термін, терміносистема, лексичні запозичення.

Article is devoted the lexical borrowings in the Ivan Franko's system of philosophical terms. The basic sources of its genetic heterogeneity are found out.

Keywords: the philosophical term, system of terms, lexical borrowings.

Статья посвящена лексическим заимствованиям в философской терминсистеме Ивана Франко. Определены основные источники ее генетической гетерогенности.

Ключевые слова: философский термин, терминсистема, лексические заимствования.

Оскільки ресурсів рідної мови не завжди вистачає для позначення нових понять, особливо «імпортованих» з інших країн та культур, функціонально необхідним стає використання, поруч із питомими словами та словосполученнями, чужомовних лексичних одиниць, які потребують освоєння та відповідної адаптації. Особливо відчутною є ця потреба в науковому дискурсі. Як наслідок, одним із основних способів поповнення наукової термінології є запозичення.